

Полина Питкевич,
БГУ, Минск

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Вопрос взаимопроникновения жанров кино и литературы особенно актуален сейчас, когда разомкнутость всяких художественных систем, методов и жанров стремится к максимуму, а постмодернизм узаконил все виды их смешений под эгидой эксперимента и вседозволенности во имя адресата, в этом контексте – читателя и зрителя. Можно говорить о явлении нового типа адресата – читателя-зрителя, вкусам и потребностям которого в условиях массовизации продуктов художественного творчества должен угодить современный автор. С одной стороны, такой новый тип реципиента подготовлен XX веком, веком кинематографа, т.е. искусства, термин существования которого соразмерен сроку человеческого долгожительства. С другой стороны, монополию на досуг человека новейшего времени имеет уже интернет, где представлены все типы кодировки информации – от фотографии до видео, от слова-тега до полноценного текста. И при этом второй тип, вербально-абстрактный, постепенно сменяется первым, конкретно-изобразительным. Визуальный образ не вытесняет, а чаще всего заменяет словесный в силу утилитарности. Результат всего вышеперечисленного – формирование у реципиента нового типа мышления, называемого «клиповым».

В этой связи возникает **феномен литературной кинематографичности (ЛК)**. Как можно заметить, в самом понятии заложен семантический парадокс. Эта особенность отражена в названии монографии русского исследователя И.А. Мартыановой «Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности». Парадокс ЛК заключается в том, что она подразумевает соединение и взаимозависимость двух специфически разных явлений – словесного и визуального творчества.

Согласно семиотике, науке о коммуникативных системах и используемых в них знаках, искусство получает деление на виды вследствие обращения к одному из двух онтологических для становления и эволюции человеческой коммуникации знаков – иконическому и условному.

Иконический знак составляет основу изобразительных искусств, то есть таких, в которых передача смысла осуществляется с помощью визуальных образов, рисунка, статичного или движущегося изображения, а выражение и содержание напрямую связаны. К таким

видам искусства относятся живопись, фотография, кинематограф. Литература использует более сложный в плане легкости считывания и замещения способ кодировки информации – «язык» условных знаков, слов. В слове связь между выражением и содержанием не мотивирована, поэтому затруднен процесс «дешифровки» замещенного им образа, однако за счет этого генерация смыслов в ходе такого считывания происходит более свободно, а интерпретирование – более активно, поскольку условный знак находится не в такой строгой соотнесенности с обозначаемым, как изобразительный.

Основоположник Тартуско-московской семиотической школы Ю.М. Лотман в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» так формулирует основное различие условного и иконического знаков: «Условные знаки приспособлены для *рассказывания*, для создания повествовательных текстов, между тем как иконические ограничиваются функцией *называния*» [2, с. 11]. При том, что Ю.М. Лотман причисляет кино к искусству иконических знаков, он заявляет: «Кинематограф по своей природе – рассказ, повествование» [2, с. 48]. Эти два тезиса не образуют противоречия, поскольку кинематограф возник благодаря синтезу нескольких видов искусства, не только изобразительных.

Единственное определение ЛК принадлежит И.А. Мартьяновой: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [3, с. 9]. Такое определение отражает интересы лингвистики и стилистики текста, однако содержит указание на важнейшие принципы ЛК, актуальные для данного исследования.

Часть из признаков ЛК присутствует в художественном тексте на уровне композиции. Это, главным образом, **монтажность** текста и его так называемая сценарность, имеющая «визуальный характер пунктуационно-графического оформления и членения». И если сценарность, относимая к вторичным признакам ЛК, не обязательна для ее идентификации в рассматриваемом произведении, то монтажность является приоритетным условием его кинематографичности. И.А. Мартьянова очерчивает поле применения монтажной техники писателем: «Монтаж выполняет в литературном

тексте разнообразные функции: создания и сопряжения наблюдаемых и слышимых образов, выражения эксплицитной и имплицитной оценки, динамизации художественного пространства, воздействия на воспринимающего, вовлечения его в сотворчество, изображения художественного времени» [3, с. 14].

Другая группа признаков ЛК в произведении литературы находится на уровне повествования. К ней относится **динамическая ситуация наблюдения**. У И.А. Мартьяновой находим: «Наблюдение связано с *изображением* видимого, то есть со структурированием поля зрения, обозначением его границ, фокусированием, наложением разнообразных полей зрения друг на друга, с лексико-синтаксической координацией выражения субъекта, объекта и предиката наблюдения» [3, с. 28].

На эту же тему рассуждает в своем эссе «Кино “тотальное” и “монтажное”» советско-американский киновед и филолог М. Ямпольский: «Современный кинематограф функционирует как система, составленная из двух зрелищных (репрезентативных) систем. Зритель здесь постоянно является то свидетелем, то героем, мир здесь постоянно видится с различных точек зрения. Игра отсутствия и присутствия, чередование пространств, точек зрения, смотрения и видения создает сложную и принципиально разнородную конструкцию, которую можно анализировать лишь в категориях «множественности, сведенной к фиктивному единству» [5, с. 47]. Преимущество «монтажного» кино М. Ямпольский формулирует так: «Активность монтажа и камеры усиливает ощущение реальности, как бы являющееся следствием психической активизации зрителя» [5, с. 44].

Итак, на литературную кинематографичность художественного произведения указывает явное или скрытое включение в него приемов изобразительности, заимствованных из кино. Чаще всего, по одной из двух причин: либо это часть маркетинговой стратегии, либо неосознанное имманентное обращение. Соответственно, можно выделить два типа ЛК: эксплицитную и имплицитную.

Эксплицитная кинематографичность выражена внешне, в буквальном смысле зримо. Тут киноэлементы иллюстративно сопровождают текст, визуально «подкрепляют» вербальные образы. Они представлены в виде рисунков, изображающих ключевые сцены (что означает акцентирование сюжетных узлов произведения). В область рисунка нередко попадают выцепленные из текста реплики или комментарии, которые лишаются первичного, внутритекстового контекста, и обретают контекст изобразительный. В сочетании рисунок и текст фиксируют читательское восприятие, причем локализуют его во времени и пространстве, в отличие от чисто

вербального способа. Примерами такой литературы могут служить роман-комикс (двуллер И. Алимова «Пластилиновая жизнь: Арторикс») и роман-кино («фильмы» романного цикла Б. Акунина).

Циклом «Смерть на брудершафт» Борис Акунин заявляет новый жанр – «роман-кино». Каждая повесть выступает как «фильма» со своим порядковым номером. Так, в первую книгу вошли «фильма первая», озаглавленная «Младенец и черт», и «фильма вторая» – «Мука разбитого сердца». Обе имеют пометку с отсылкой к жанру кино: две первые фильмы названы комедией и мелодрамой соответственно. Художник, чьи иллюстрации использованы в «фильме», играет роль ее «оператора», а сам Б. Акунин – «тапера», поскольку ему принадлежат подписи к рисункам-«кадрам» в виде названия музыкальной композиции или строк из песни, подходящих к изображаемой ситуации. Вкупе рисунок и подпись должны быть восприняты читателем в качестве атрибутов аудиовизуального, т.е. кинематографического сопровождения описываемого в произведении эпизода, хотя не содержат ни динамической картинке, ни звуков, а только намекают на них, управляя воображением читателя.

Ту же цель преследует Игорь Алимов, создавая серию романов «Пластилиновая жизнь» в открытом им жанре «двуллер». В предисловии к первой книге «Арторикс» редактор Ольга Трофимова определяет «двуллер» как «калейдоскоп развлечений», жанр-коктейль, утвердившийся в кинематографе с подачи Квентина Тарантино, имея в виду его фильм «Pulp fiction» («Криминальное чтиво», 1994). С точки зрения О. Трофимовой чтение «двуллера» – «высоко кинематографическое» занятие, что является прямым указанием на присущую этому жанру литературную кинематографичность. Эксплицитный статус ЛК в романе И. Алимова придает его визуальная составляющая: визуализация романских сцен через обилие иллюстраций, выполненных художником Н. Воронцовым в стиле комиксов 1930–1940-х. Немаловажно, что художнику также принадлежит верстка всего текстового и изобразительного материала, поэтому и текст, и «привязанная» к нему картинка находятся по отношению друг к другу в точной согласованности и строгом хронологическом порядке. Причем изображение не только размещается рядом со «своим» фрагментом повествования, но может являться подложкой, т.е. текстовым фоном. Примечательно, что подложкой может служить не только собственно иконическое изображение людей или предметов, но и графическое изображение всевозможных шумов, обязательное для комикса («БАБАХ!», «СКРИП!» и т.д.).

Романные серии Б. Акунина и И. Алимова – пример коммерческой литературной продукции, ориентированной на

массового читателя. Включение в произведение наравне с текстом изобразительных элементов, отсылающих к эстетике кино и комикса, является частью маркетинговой стратегии, применяемой писателем для удовлетворения читательских запросов. Визуальная составляющая фактически не доминирует над вербальной информацией, но определяет эффективность ее воздействия на читателя.

Интереснее, но и сложнее другой тип ЛК – **имплицитный**, т.е. неявно выраженный. Его особенность в том, что он не выходит за формальные рамки литературы, киноэлементы тут конвертированы в сам текст, не вычленяются из него, подчинены тексту и существуют только в качестве особого способа подачи его содержания. Но и этого достаточно для трансформации механизмов воздействия на читателя. Обнаружить признаки подобной ЛК в тексте непросто: маркеры кинематографичности закодированы в тексте.

Роман Мариам Петросян «Дом, в котором...» любопытен по той причине, что на стадии замысла тексту предшествовали авторские рисунки, т.е. визуальный материал. Чтобы понимать произведение М. Петросян важно видеть пространство художественного мира – Дом, он же интернат для детей-инвалидов. Важно наблюдать за жизнью его многочисленных обитателей, их перемещениями внутри Дома, взаимодействиями с самим Домом (это своего рода самостоятельный персонаж, можно сказать, центральный), а также друг с другом, в том числе, и вербальным способом, т.е. посредством многочисленных диалогов, что говорит о роли драматургических приемов в романе. Все это в совокупности движет романский сюжет, придает ему динамику внешне выраженного действия, что характерно для кино или скорее для сериала.

В композиции произведения присутствует монтаж. Это заметно на уровне общей структуры: так, чередуются главы с описанием Дома «в настоящем» и главы-интермедии, которые возвращают читателя в прошлое Дома, когда его воспитанники, нынешние подростки, «старшие», были в статусе «младших», были детьми, только начавшими постигать законы Дома. Монтажность заметна и в пределах одной главы: автор монтирует фрагменты текста, по объему идентичные абзацу или сверхфразовому единству, например, если необходимо показать события, происходящие параллельно, в разных местах в течение одного короткого временного отрезка. При этом возникает эффект операторской работы, движения кинокамеры, и не только впечатление последовательной смены «кадров», но и «планов»: «Черный в библиотеке листает энциклопедию на букву «Ф» [*общий план*]. Между страниц – сложенная бумажка. Он разворачивает [*средний план*]. «Свобода в тебе самом», – многозначительно сообщает косой почерк [*крупный план*]]» [4, с. 426].

В отличие от романа «Дом, в котором...», «Синяя кровь» Юрия Буйды преимущественно содержит описание статичных картин. Если движение «в кадре» есть, то оно специально замедляется для достижения степени максимальной художественной выразительности. Но это именно такой тип ЛК, когда автору необходимо остановить течение времени и показать объект в деталях, покадрово раздробить его: «В овальном серебряном ларце на белом атласе лежала нагая женщина, окутанная золотистым светом. Темноволосая, с закрытыми глазами, со сложенными на груди руками и чуть разведенными в стороны ногами. Ногти на руках и ногах были жемчужно-розовые, продолговатые. Маленькие гладкие подошвы ног. Ступни тонкие, вогнутые, удлинённые. Округлые пятки, будто никогда не ведавшие веса плоти...» [1, с. 70]. Визуальный ряд продолжается, подробно и последовательно высвечиваются все видимые части тела Спящей красавицы (траектория взгляда каждого из паломников, пришедших к святыне). Литературный видеоряд внезапно завершается абсолютно литературной фразой: «Ее тело было тайной, рекой и царством...» [1, с. 70].

Стоит заметить, что у произведения «Синяя кровь» есть фактическая основа, отсылающая к кинематографу через биографию советской актрисы театра и кино сороковых годов Валентины Караваевой, ставшей прототипом главной героини романа Иды Змойро. Свою «Валентину Караваеву», лауреатку Сталинской премии, прославленную Нину Заречную в постановке Юрия Завадского и знаменитую Машеньку из одноименного фильма Юлия Райзмана, Ю. Буйда поселяет в мифологизированном подмосковном городе Чудове.

Специфика имплицитной ЛК заключается в интегрированности киноприемов в авторскую манеру письма, из-за чего литературная кинематографичность может восприниматься как одна из характеристик идиостиля писателя.

Также литературной кинематографичностью с высокой долей вероятности будет обладать произведение, жанр которого определяется как гибридный, совмещающий в себе черты двух и более жанровых образцов. К таким гибридным жанрам относится мэшап (или мэш-ап, от англ. *mash up* – смешивать). Чаще всего мэшап-литература апеллирует к таким жанрам кино, как триллер, боевик, фантастика, а значит, так или иначе, подражает их стилистике. Мэшап-роман обладает имплицитной ЛК, поскольку интеграция в произведение киноэлементов осуществляется на уровне текста, однако ее причины характерны скорее для эксплицитного типа, поскольку автор мэшапа ориентируется на вкусы массового читателя, в первую очередь, желает его развлечь, удивить, «сыграть» на

узнавании им не только литературного оригинала, но и определенного киножанра.

Таким образом, в зависимости от степени и способа выраженности киноэлементов в литературном произведении – явной или скрытой, внешней или внутренней по отношению к тексту – можно выделить два типа литературной кинематографичности: имплицитную и эксплицитную. Признаки имплицитной ЛК присутствуют на двух текстовых уровнях – композиционном и повествовательном, а эксплицитной – находятся вне текста в виде иллюстраций, графических надписей и т.д. Выбор одного из двух типов ЛК обусловлен целями автора: маркетинговыми – в случае обращения к эксплицитной и идейно-стилистическими – в случае обращения к имплицитной ЛК. В целом, явление литературной кинематографичности свидетельствует о все большем проникновении визуальных практик в современную русскую литературу.

Литература

1. Буйда, Ю. В. Синяя кровь / Ю. В. Буйда. – М. : Эксмо, 2011. – 288 с.
2. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 138 с.
3. Мартьянова, И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартьянова. – СПб. : Сага, 2001. – 224 с.
4. Петросян, М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М. : Livebook, 2014. – 960 с.
5. Ямпольский, М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.